

DURCH DEN TEXT GEHEN

Ulrike Haß

*Ruhr-Universität Bochum
Institut für Theaterwissenschaft*

Durch den Text gehen? Kann man durch *einen Text* gehen wie durch einen Wald? Ist der Text eine Landschaft? Wo sollte diese liegen? Und wenn sie keinen Ort auf einer Landkarte hat, wo würden wir ihre Lage annehmen? In der Phantasie? Der Imagination? In der Geschichte kollektiver Imaginationen, wie sie zum Zeitalter des Buchdrucks gehören und sich heute, in den Zeiten des Netzes, als veraltet darstellen? Verdankt sich die Formulierung, durch den Text zu gehen wie durch eine Landschaft, nur der Trägheit einer Metapher?

Oder ist dieses *durch* im Sinne eines Mittels aufzufassen, durch das man gehen kann: Kann man durch einen Text gehen, so wie man durch die Hilfe eines Stocks gehen kann oder mit Hilfe geeigneten Schuhwerks? Ist der Text ein Mittel, mit dem ich mich fortbewegen kann? Ein Verkehrsmittel, mit dem ich mich an neue Ufer und in andere Welten katapultieren kann? Ein Fahrzeug, geeignet zur Maximierung von Erfahrung?

Oder meint das Paradox in dieser Formulierung, ich sollte durch den Text *gehen* anstatt meine Beine, Füße, Muskeln, Sehnen, meinen Gleichgewichtssinn, meine Kreislauf- und Organtätigkeit dafür einzusetzen? In diesem Sinn verlassen wir den Bereich der Metaphern, die zum Buch und zur Leselust gehören und nähern uns dem Theater, indem wir uns die Tatsache vor Augen halten, dass niemand durch einen Text gehen kann. Das ist völlig unmöglich. Und dennoch wird genau dies vom Schauspieler verlangt, der es mit Texten von Elfriede Jelinek zu tun bekommt.

Ich möchte im Folgenden verschiedene Etappen der Auseinandersetzung des Theaters mit Jelinek und umgekehrt, der Auseinandersetzung Jelineks mit dem Theater charakterisieren. Dabei fällt eine deutliche Verschiebung der Schwerpunkte dieser Auseinandersetzung auf, die ich hier zunächst in Bezug auf die verschiedenen Dekaden in den Blick nehmen möchte. Die Schwerpunkte lassen sich für die 1980er Jahre unter die Stichworte *Sprache* und *Figur* subsumieren, in den 1990er Jahren gelten sie dem Aspekt der fraglichen *Visualität* und *Bildhaftigkeit* eines Theaters, in dem es vorrangig um das *Sprechen* geht und drittens gelten sie Fragen nach dem *Sprechakt* selbst. Diese Schwerpunktbildungen in der Auseinandersetzung mit dem Theater Elfriede Jelineks finden vor dem Hintergrund statt, dass die vielfältigen Bezüge zwischen Text, Körper, Bild im Theater, zwischen Textkörper und Körperbild, zwischen Sprache und Sprechen, zwischen Sichtbarem und Hörbarem in einer komplexen Struktur zueinander geordnet vorliegen, so dass sich kein Teilchen davon herauschneiden lässt, ohne andere Elemente oder Ebenen in Mitleidenschaft zu ziehen, zu bewegen oder zu beeinträchtigen. Das macht die ganze Sache so schwierig. Die Theatertheorie ist ziemlich weit davon entfernt, die vielfältigen Bezüge zwischen den verschiedenen Ebenen und Elementen in ihrer grundlegenden Struktur zu erfassen und zu

einem umfassenden Bild zusammensetzen zu können. Gleichzeitig ist jedoch auch fraglich, ob sie sich dies überhaupt zum Ziel setzen sollte. Von daher führen die Fragen, die durch die Anforderungen der Texte Elfriede Jelineks für das Theater entstehen, mitten in das Theater hinein.

Um die verschiedenen Etappen der Auseinandersetzung besser situieren zu können, soll eine Erläuterung jener klassischen Vereinbarungen, mit denen die Theatertheorie und die szenische Praxis heute immer noch hadern, vorausgeschickt werden: Sie stammen aus der Epoche des bürgerlichen Theaters und dessen Prinzip der audio-visuellen Verschränkung unter der Leitidee des Bildes. Es handelt sich um ein dreiteiliges Prinzip: *audio*, *visio* unter den Bedingungen des Bildes/*tableau*. Ich will es vorab kurz darstellen und wähle dazu, der größeren Anschaulichkeit halber, das Beispiel des Film-Dispositivs.

Mit dem Tonfilm wird das Gesprochene, gemeinsam mit den anderen Elementen des Akustischen, zu einer Komponente des visuellen Bildes. Dieses ist nicht mehr ein nur gesehenes Bild wie im Stummfilm, wo es von einem nur gelesenen Bild mit Schrift begleitet und unterbrochen wird. Vielmehr wird das visuelle Bild des modernen Kinos erst durch den hörbaren Sprechakt lesbar. Diese klassische Arbeitsteilung und Verschränkung von Sichtbarem und Hörbarem im Namen oder unter der Ägide des Bildes, so dass der hörbare Sprechakt nicht nur Teil eines Bildes, sondern selbst hörbares Bild ist, das zusammen mit einem visuellen Bild das Ensemble des Bildes/*image* ergibt – diese klassische Verschränkung im „image audio-visuelle“ (Deleuze) teilt das moderne Kino mit dem Theater. Beziehungsweise umgekehrt: Diese wechselseitige Verschränkung ist vom bürgerlichen Theater in der Form und mit der Voraussetzung des Guckkastens¹ entdeckt und bis zur ‚Übernahmereife‘ entwickelt worden. Der Tonfilm hat im frühen 20. Jahrhundert übernommen und ausgearbeitet, so ließe sich zugespitzt sagen, was am Theater des Guckkastens immer schon Kino war.

SPRACHE UND FIGUR

1986/87 lagen die ersten vier Theaterstücke von Jelinek vor und war die Uraufführung von *Krankheit oder Moderne Frauen* in der Regie von Hans Hollmann im Schauspiel Bonn gerade vorbei. Im Herbst 1987 war Elfriede Jelinek zum ersten Mal Thema einer Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft, auf die Tagesordnung gesetzt durch die Arbeitsgruppe *Frauen im Theater*, eine Gruppe, die sich Anfang der 1980er Jahre in der Dramaturgischen Gesellschaft gebildet hatte, weil 70% der Frauen im Theater in assistierenden Funktionen arbeiteten, Frauen nur ein Drittel in der Dramaturgie und im Schauspiel ausmachten und in leitenden Positionen (Chefdramaturg, Direktor) gar nur 12%; bei den Intendanten und in den technischen Berufen lag der Anteil bei 4,3%. Demgegenüber war in den 1980er Jahren außerhalb der Theaterbetriebe erstmals eine gewisse Anzahl von Regisseurinnen und Theaterautorinnen gewachsen, deren Arbeiten in die bürgerlichen Hochburgen der Herren hineinzutragen waren. Es ging schlichtweg um einen Ort im Theater, um ein Gehörtwerden, um einen Stellenwert und einen Anteil an der Szene der öffentlichen Rede. Gleichzeitig ging es um die Frage, ob es Spezifika einer weiblichen Dramatik gäbe. Es ging noch einmal um das seit den 1920er Jahren transportierte Vorurteil, Dramatik von Frauen sei privater und von

¹ Eine wesentliche Differenz zwischen Guckkasten und Tonfilmbild lässt sich – und dies ist keine Marginalie – an der unterschiedlichen Akzentuierung des ‚Bildes‘ selbst festmachen. Gilles Deleuze spricht (zu Recht) von Bild/*image*, während für die Bühne des Illusionstheaters vom Bild/*tableau* auszugehen wäre. Bild/*image* bezieht sich auf die Semantik des ‚Vorstellungsbildes‘ und der Imagination, während Bild/*tableau* sich auf den Typus des Renaissancebildes bezieht, durch dessen Rahmen wir in eine Welt ‚als ob‘ (sie wahr wäre) blicken. Zur Differenz dieser beiden Bildtypen vgl. Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink Verlag 2005. S. 27-35.

gesellschaftspolitischen Belangen weiter entfernt als die ihrer männlichen Kollegen. Zwar begann das Theater in den 1980er Jahren mit der Einrichtung von Inseln, auf denen Frauen Stücke von Frauen inszenieren durften. Undenkbar war es jedoch, einer Frau die Regie für einen Shakespeare zum Beispiel anzuvertrauen. Umgekehrt gab es aber auch keine Regisseurin, die dies für sich beanspruchte.

Das war ungefähr die Ausgangslage, in der damals *Frauen im Theater* für eine Auseinandersetzung mit den Theaterstücken Jelineks plädierten. Im Zentrum des Interesses stand das Verhältnis von *Sprache* und *Figur*, das sich im Fall von Männern oder Frauen jeweils spezifisch anders darstellte. Die Diskussionen knüpften sich an jene in *Krankheit oder Moderne Frauen* niedergelegte Analytik, die Jelinek im Stück Dr. Heidkliff und Carmilla zuschreibt: Während sich das männliche Subjekt als Quelle des personalen Sprechens behauptet, kann sich das weibliche Subjekt nur als relationales, ursprungsloses Zwischenstück bezeichnen. Während sich das eine umstandslos behauptet, kann sich das andere nur als ein zufälliges und unzureichendes Vorkommnis der Umstände beschreiben. Bei Dr. Heidkliff heißt es: „Ich zahle. Ich bilde ein Muster auf dem Boden. Ordnung wird von mir eingehalten. Ich reiche von unten nach oben. Die Schwerkraft hält mich. Jetzt spreche ich.“² Demgegenüber heißt es bei Carmilla: „Ich bin kein geschickter Kunstgriff vom Herrn Gott. Er ist so einfältig, das Wunder der Schöpfung ausgerechnet jemandem wie mir anzuvertrauen. [...] Ich bin eine Dilettantin des Existierens. Ein Wunder, daß ich spreche.“ (KMF 15)

In den Diskussionen von *Frauen im Theater* ging es um den Versuch, die Konsequenzen einer solchen analytischen Feststellung männlicher und weiblicher Subjektformen für das System des Theaters zu durchdenken. Ich zitiere einige Passagen aus meinem damaligen Tagungsbeitrag, weil diese mir symptomatisch für den Diskussionsstand von 1987 erscheinen:

So wie Frauen an der Szene der öffentlichen Rede als Ohrenzeugen beteiligt sind, aber nicht als Wortführende, auf deren Wort es ankäme, so sind sie auch von der Handlung, die einen Entwurf in die Zukunft voraussetzt, ausgeschlossen. Dieser Handlung gegenüber verhalten sie sich wie Augenzeugen. Diese doppelte Zeugenschaft hat indes einen anderen Effekt. Er macht stark in der Erfahrung. Erfahrung im Sinne dessen, was Bataille Erfahrung nennt: ‚das Gegenteil von Handlung, nichts sonst‘. Theatertexte von Frauen gehen von dieser doppelten Zeugenschaft aus.

Mit dem Überhang an Erfahrung hat zu tun, daß die Ebene der Sprache bevorzugt wird. Denn die Erfahrung, die man sich normalerweise im Schweigen der Körpernatur verborgen vorstellt, hat gerade keinen ‚eigenen‘ Ort, schon gar nicht in irgendeiner ‚Natur‘, sondern: Die Erfahrung artikuliert sich, indem sie die Sprache durchquert. Wo die Sprache derart bevorzugt wird und gleichzeitig weniger streng dem Handlungszwang (von Aktion und Reaktion) untersteht, bekommt sie eine eigenartige Tendenz zur Wortwörtlichkeit. Die Worte bekommen ein anderes Gewicht. Sie können z.B. zum Beweismittel der eigenen Anwesenheit werden: Nur so lange fühlt man sich anwesend / am Leben, wie man selbst spricht. Elfriede Jelineks Sprache arbeitet mit diesen Eigenarten hochbewußt.

Es kommt des weiteren noch hinzu: Wenn Sprache und Aktion in keinem folgerichtigen Handlungszwang gebunden sind, dann wird Sprache auch frei – z.B. zur Entfaltung von Gedanken. Man kann das ausnützen, indem man in Dialoge hineinschneidet wie in einen Film. Jelinek schneidet in die Dialoge hinein, in jeden einzelnen Satz. Ihre Sprache nimmt sich das Material aus unserer ganz normalen Medien-undsoweniger-Wirklichkeit. Ihre Sprache verhält sich gegenüber diesen Wirklichkeits-Versatzstücken parasitär, d.h. ihre Sprache saugt ihnen Kraft ab, mißbraucht sie, um sie zu durchqueren. Sie durchquert sie, um für die Artikulation dessen, was die ungesagten Voraussetzungen dieser Sprach- und Wirklichkeitsordnungen sind, eine Sprache zu haben.

Ihre Figuren kommen daher wie Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen, die durch sie hindurchsprechen. Das einzige, was sie zu Figuren macht und gleichzeitig als Theaterfiguren nahezu vernichtet, ist: daß sie es selbst aussprechen. Als Karikaturen der Gewalt des Zusammenhangs treten sie auf, um das Gesicht dieses Zusammenhangs, das es nicht gibt, dennoch kenntlich zu machen. Daran arbeiten alle Figuren, die bei Jelinek die Bühne betreten: in Szene zu setzen, was zu ihren ungesagten Voraussetzungen gehört – und zwar indem sie es sagen, indem sie es permanent aussprechen.

² Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Köln: Prometh Verlag 1987. S. 6.

Das ist der Stein des Anstoßes: Dieses Aussprechen, daß ausgesprochen wird, was sonst dem stummen Spiel vorbehalten ist, daß ausgesprochen wird, was die Bedingung der Theaterfigur ausmacht, daß ausgesprochen wird, was die Bedingung der Szene ausmacht und daß darüber hinaus in einer burlesken Selbstironie gesagt wird, daß dies alles gerade gesagt wird. In ihrer Sprache tragen sie vor sich her, was sie als individuelle Figuren vernichtet.

Theater kann zeigen, was aus Figuren wird, die von solcher Sprache eingesperrt sind. Dieses Sprechen ist wie eine Maske: Es ist nicht identifikatorisch und nicht inhaltlich zu verwenden. Dieses Sprechen ist wie ein äußerer Monolog: Während der innere Monolog die Figur von innen her strukturiert, werden diese Figuren von außen gedacht, von außen (den Medien usw.) gesprochen. Wenn das Theater mit diesen Figuren umgehen will, muß es seine Mittel, die es bislang erfunden hat, um die Sprache von der Figur zu trennen, erweitern.³

An der anschließenden Diskussion beteiligten sich Sigrid Löffler, Renate Klett, Ria Endres, Anke Roeder, Thirza Bruncken, Ursula Ahrens, die Bonner Dramaturgin Regine Friedrich, die Schauspielerin Susanne Tremper (die *Emily* in der Bonner Uraufführung) und Elfriede Jelinek. Im Zentrum stand die Frage, warum sich das Theater nicht stärker für Jelineks Stücke interessierte. Die Vermutungen wiesen alle in die Richtung der fehlenden Individualität und Identifikationsmöglichkeiten der Figuren. Jelinek resümierte diesen Diskussionspunkt folgendermaßen:

Es ist sicher so, daß meine Stücke extrem wortlastig sind. Vielleicht ist das das Weibliche, daß jemand, für den das Sprechen nicht vorgesehen ist, ununterbrochen spricht, um sozusagen auf der Welt zu sein. Nicht: ich denke, also bin ich – sondern: ich spreche, also bin ich. Vielleicht haben die Figuren einfach Angst verloren zu gehen, wenn sie nicht ununterbrochen reden. [...] Ich habe nach dem Lesen von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* plötzlich dieses, auch mein Unbehagen an Dialogen bemerkt. Man müßte vielleicht an eine andere Art von Stückpartituren denken, die nicht mehr dialogisch funktionieren, wo man sich die Dialoge erst herausarbeiten muß. Wenn ich je wieder etwas mache für die Bühne, dann eher in dieser Richtung; prosaähnliche Texte, die nicht unbedingt im normalen Theaterbetrieb gespielt werden müssen [...], so wie er sich zur Zeit darstellt.⁴

Ria Endres fügte der Diskussion den wesentlichen Gedanken hinzu, dass Jelineks Stücke scheinbar schwer aufzuführen seien, „weil Sprache nicht mehr existentiell ernst genommen wird von den Theaterleuten. Die Tendenz geht dahin, Sprache als Accessoire von Bühnenbildern und optischen Regieeffekten zu behandeln.“⁵ Abschließend forderte Renate Klett Jelinek auf, nicht aufzugeben, da ihre Stücke eine permanente Herausforderung des Theaters seien. Elfriede Jelinek erwiderte ihr lakonisch, sie warte die Rezeptionsgeschichte ab.⁶

Ich möchte in einem nächsten Schritt dieses Konglomerat von O-Tönen analytisch überdenken.

SPRACHE ALS ACCESSOIRE VON BÜHNENBILDERN

Die Szene der öffentlichen Rede wurde in den 1980er Jahren sowohl als gesellschaftliche Situation wie auch als Theaterszene angenommen. Die Theaterszene – und zwar im engeren wie auch im übertragenen Sinn – bildete dabei die getreue Miniatur der gesellschaftlichen Szene, in der Männer sich über sprachliche Akte und Gegenakte, über handelnde Aktionen und Reaktionen in der sozialen Hierarchie vermitteln, während Frauen in dieser Szene Accessoires bleiben, Ohren- und Augenzeugen. Die Diskussion der 1980er Jahre hatte dabei

³ Haß, Ulrike: „Peinliche Verhältnisse: Die Bühnenstücke Elfriede Jelineks.“ In: Frauen im Theater (Hg.): *Dokumentation der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 1987 in Wien*. Berlin: Veröffentlichungen der Dramaturgischen Gesellschaft 1988. S. 86-95, hier S. 91-94 (gekürzt).

⁴ „Diskussion zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.“ In: Frauen im Theater (Hg.): *Dokumentation der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 1987 in Wien*. S. 98.

⁵ Ebd., S. 96.

⁶ Ebd., S. 98.

das bürgerliche Theater im Blick und seinen speziellen Ausschluss der Frau, die zur ‚Natur‘ stilisiert wurde, während Öffentlichkeit, Markt und Bedeutung dem Mann vorbehalten blieben – wie dies in den oben zitierten Sätzen von Dr. Heidkliff und Carmilla in *Krankheit oder Moderne Frauen* zum Ausdruck kommt.

Die Theaterszene als eine Szene der öffentlichen Rede aufzufassen, führt weit über das bürgerliche Theater hinaus. Diese Auffassung verneint die Szene als Abbildung, Widerspiegelung oder Darstellung einer anderswo geführten öffentlichen Rede. Sie beansprucht vielmehr die Theaterszene als einen Ort der öffentlichen Rede mit den Mitteln des Theaters. Damit ist ein politischer Anspruch an das Theater im besten Sinn formuliert. Ein Anspruch, der auf die politischen und öffentlichen Voraussetzungen der Darstellung drängt. Diese Formproblematik wird in den Auseinandersetzungen der 1980er Jahre jedoch nur ansatzweise formuliert und zu der quasi-instrumentellen Frage verkleinert, wie das Theater mit Figuren umgehen soll, die ihre theatralen Voraussetzungen selbst aussprechen. Mit den Worten „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“ eröffnet Nora das erste Theaterstück Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*. Sie durchstreicht damit sämtliche Voraussetzungen für eine Darstellung personaler Geschlossenheit, die ihren szenischen Anlass aus einer inneren Beschaffenheit der Figur angeblich ‚selbst‘ hervorbringt.⁷ Die damit aufgeworfene Formproblematik des Theaters wurde nicht in ihrer Sprengkraft begriffen. In den 1980er Jahren war sie ständig überlagert von der Forderung nach Gehör, nach Anerkennung und Ausdruck einer außertheatralen Realität. Wesentlich ist jedoch nicht, dass die Darstellung die Realität draußen vor der Kassenhalle anerkennen soll, sondern dass sie dieser Realität standhalten soll, indem sie um die ihr selbst immanente Politik der Darstellung weiß. Dieser politische Anspruch an das Theater zielt letztlich auf nichts weniger als auf ein Theater, das außer sich geraten muss, wenn es denn je versuchte, die von ihm ausgeschlossenen Bedingungen zu integrieren, auf denen es beruht.

Im Theater radikalisierte erst Einar Schleef dieses Nachdenken über die Öffentlichkeit der Szene und den Ausschluss der Frau. Mit seiner Formel der *Szene vor dem Palast* ging es Schleef um die Niederlage der Öffentlichkeit im Theater, die mit dem Ausschluss der Frau aus dem Zentrum des dramatischen Konflikts einhergeht, mit einem Ausschluss, der in der Figur der Elektra auch als Selbstausschluss lesbar wird.⁸ Elektra beansprucht nicht ihren eigenen Platz, um ihre Ansprüche und Rechte an der entscheidenden Stelle *im Palast* durchzusetzen, sondern wartet jahrzehntelang auf ihren Bruder Orest – *vor dem Palast*. Sie teilt diesen Nicht-Ort, weder innen noch außen, mit dem Chor.

All diese Orte, Entscheidungen und ausgesetzten Entscheidungen sind noch heute im Theater auffindbar und strukturell wirksam. Dies ist der überraschende Ausgangspunkt der Arbeiten Einar Schleefs. Mit Hilfe der französischen Kinotheorie sollen einige strukturelle Merkmale dieser Orte hervorgehoben werden – zum einen, weil die Bedingungen des Kinos leichter vorstellbar sind, zum anderen, weil die Verschwisterung von modernem Theater und Kino so tiefgreifend ist, dass die Theaterwissenschaft gut daran tut, die Ergebnisse neuerer Kinotheorie zu rezipieren und sich zunutze zu machen.

Beginnen wir noch einmal mit der oben genannten Konstellation: mit den Frauen als Ohren- und Augenzeugen einer Szene der öffentlichen Rede. Damit wird der Ort eines szenischen *Off* beschrieben, der dem *hors-champ* vergleichbar ist, mit dem das Außerhalb der Leinwand bezeichnet wird, auf die das kinematographische Bild projiziert wird. Es ist interessant, dass dieses von der französischen Kinotheorie so genannte *hors-champ* akustischer Natur ist: Es wird von Stimmen, Musik und Geräuschen bevölkert. Das akustische

⁷ Vgl. die zentrale These der Studie von Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Fink Verlag 2005.

⁸ Vgl. Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 8 f. u. S. 265 ff.

hors-champ verdankt sich der Tatsache, dass der hörbare Sprechakt im Kino zwar das visuelle Bild lesbar macht, aber als akustisches Phänomen nicht auf den Bildraum, die Leinwand und die darauf sichtbar werdenden Räume und Figuren beschränkt ist. Ein hörbarer Sprechakt *kann* von einer im Bild sichtbaren Figur artikuliert werden. Er kann seine Quelle jedoch auch im *hors-champ* haben, in der klassischen körperlosen *Off*-Stimme zum Beispiel.

Mit Deleuze unterscheidet die Kintotheorie ein relatives und ein absolutes *hors-champ*: Dialoge und Geräusche siedeln sich bevorzugt im relativen *hors-champ* an, in der Nachbarschaft des sichtbaren Ausschnitts, *neben* und in Verlängerung des sichtbaren Raumes, in Hörweite sozusagen. Das absolute *hors-champ* hingegen liegt *woanders*, zeitlich und räumlich entfernt, früher oder später. Es ist die Ebene des Kommentars, der *Off*-Erzählung, der Musikkonserven etc. Dieses *Off* gehört dem sichtbaren Ensemble nicht als Verlängerung an, sondern virtuell, als möglicher Bezug des visuellen Bildes zum veränderlichen Ganzen der Bilder, zu denen auch Filmbilder, Bilder anderer Filme oder der bildenden Kunst zu zählen sind.

Ohren- und Augenzeugenschaft ist sinnfällig auf diese Unterscheidung zwischen dem relativen und dem absoluten Außerhalb des sich gewaltsam als Einheit behauptenden Bildes zu übertragen, wobei die Augenzeugenschaft in diesem Fall etwas anderes als die Augenzeugen zum Beispiel eines Kriminalfalles meint, die Raum und Zeit mit dem Verbrechen teilen, das von ihnen, während sie selbst abgeschirmt sind, beobachtet wird. Vielmehr ist hier an einen unbekannten Augenzeugen zu denken, an einen unbekannten Betrachter, vergleichbar einem Museumsbesucher, der zum Beispiel nach 4000 Jahren Betrachter und Zeuge der Steinmetzarbeit eines ägyptischen Künstlers wird.⁹

Was geschieht nun – so ließe sich die Fragestellung von 1987 übersetzen – wenn die körperlosen Stimmen, Sprechakte, Kommentare, Erzählungen aus dem *Off* in das Zentrum des sichtbaren Ensembles rücken? Was geschieht, wenn sich das relative und das absolute *hors-champ* gleichsam zum einzigen Bild aufschwingen und an die Stelle eines Bildfeldes/*image* treten, das sich bis dahin aus akustischen und visuellen Bildern zusammensetzte?

Im Kino verlangt die Eroberung des Bildfeldes/*image* durch das auditive Bild den Schwarzfilm oder die Blaupause – eine Möglichkeit, die sich das Kino als Ausnahme vorbehält. Im Hinblick auf das absolute *und* das relative *Off* in einem Film hat sich das moderne Kino für die Offenlegung des Spaltes zwischen dem visuellen und dem akustischen Film entschieden. In Filmen von Marguerite Duras, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet oder Jürgen Syberberg werden Bild- und Tonebenen autonom verwendet. Gesehenes und Gehörtes kommentieren einander nicht mehr. Beide Bildebenen gehen bis an ihre Grenzen. Die autonome visuelle Bildebene kann durch Überfülle oder durch Kargheit geprägt sein. Sichtbare Körper und Stimmen bilden keine Einheit: Während die visuelle Bildebene ihrer eigenen Logik einer seriellen Verkettung von Bildern folgt, folgen die Erzählungen, Stimmen, Musiken und Geräuschen im *Off* einer anderen Logik.

Das Theater hat jedoch weiter gehende Möglichkeiten, weil es nicht auf die Bildfläche, den sichtbaren Ausschnitt, der vom Bühnenrahmen eingefasst ist, beschränkt ist. Es kann – wie es Einar Schleef u.a. getan haben – die gesamte optische Einrichtung seiner Bühnen beseitigen. Es kann die Kulissen, Bühnengassen, Prospekte entfernen, sich über die Bühnenkante hinaus in den Zuschauerraum ausdehnen und auch diesen ausräumen. Es kann sich auf den Raum eines konkreten städtischen Gebäudes beziehen. Dieser architektonische Rahmen ohne gesonderte Schauanlage würde genau dem entsprechen, was die fortgesetzte Behauptung eines Bildfeldes ohne den Zwang zur Visualisierung eines Bildinhalts meint: einem leeren

⁹ Zur Auseinandersetzung zur Figur des ‚unbekannten Betrachters‘ von Boris Groys vgl.: Haß, Ulrike: „Trockenkeks und Spiele. Von der Unerreichbarkeit des Anderen.“ In: Gerstmeier, Joachim u. Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 230-247, hier S. 236 ff.

Rahmen, der nicht ohne Geschichte ist, der bestimmte akustische Bedingungen aufweist, in einer bestimmten städtischen Umgebung liegt, jedoch nicht den Zwang zur Visualisierung aufweist. Licht und Farben sind möglich. Etwas wird sich zu sehen geben, aber nicht mehr zu einem organisierten ganzen Bild fügen, das mit Gewalt Einheitlichkeit behauptet.

In den 1990er Jahren hatte sich im Theater die Einsicht durchgesetzt, dass es in Jelineks Texten um Sprachfiguren ging – um Sprache anstelle von Figuren. Der Terminus ‚Sprachflächen‘ bürgerte sich schließlich ein. Aber was heißt dies schon? Das Theater hat nicht nach der Struktur, dem Ort und der Herkunft dieser ‚Sprachflächen‘ gefragt. Es hat nicht verstanden, dass diese ‚Sprachflächen‘ aus dem *Off* seiner im sichtbaren Bild gründenden Szene kommen, sich *an deren Stelle* setzen und es somit *ersetzen*. Es hat nicht verstanden, dass ein *hors-champ*, das aus dem Daneben und dem Woanders des visuellen Ausschnitts besteht, in keiner direkten Beziehung zu einem visuellen Bild stehen kann. Das Theater hat immer gedacht, dass es dual verfasst sei, dass es sichtbar/visuell und hörbar/auditiv sei. Es hat die Dreiteiligkeit seiner Struktur nicht begriffen, seine Zusammengesetztheit als ein Hörbares und als ein Sichtbares im Bildraum des Theaters, seine Bühne als *tableau audio-visuel*. Das Theater hat sich lediglich als *audio-visuel* begriffen und den dritten Terminus *tableau*, den Bildraum, den Rahmen, die Bildanlage – kurz: den architektonischen Raum in seiner optischen Erwartungshaltung – nicht als Bildraum wahrgenommen.

Das Theater hat daher versucht, die mit Jelineks Texten gegebene extreme Sprache als ein extremes Sprechen zu den für unvermeidlich gehaltenen visuellen Bildern seiner Bühne hinzuzufügen. Es hat einer Eroberung der Szene durch das *Off* zugestimmt, aber nicht bedacht, dass diese Eroberung eine direkte Beziehung zu den visuellen Bildern der Bühne ersetzen, verdrängen, unmöglich machen muss – nicht die Beziehung zum *tableau*, dem Bildfeld der Bühne als einem solchen, sondern die Beziehung zum visuellen Bild von bewegten Körpern, Konturen, Möblierungen, szenischen Einrichtungen und ihren Interaktionen gleich welcher Art.

Aus dem mangelnden Selbstverständnis seiner szenischen Bedingungen resultierte eine Phalanx absurder Missverständnisse, die nicht nur als Mängel des Theaters, sondern auch als Zeugnisse seiner tiefen Ratlosigkeit gelten können: So hat man sich im Theater mitunter tatsächlich die Mühe gemacht, die kursiv gedruckten Angaben zur Bühne in *Krankheit oder Moderne Frauen* – eine Art Arztpraxis geht rechts in eine wilde Heidelandschaft mit scharfen Felsbrocken über. In der Ferne Hügel, Wasser etc. – auf der Bühne in Gestalt einer großen, ungleichmäßigen Halbkugel wiederzugeben, die mit naturalistisch scheinendem Gras bewachsen war, kleine Buckel und Wasserpfützen zur Rechten aufwies und gegen den ‚Horizont‘ mit einem Hügel abschloss, über den die Männer verschwinden und die Frauen auf der Suche nach ihnen wiederum auftauchen konnten. Etliche Inszenierungen stützten sich auf eine Refigurierung der Stimmen, die über weite Passagen ohne Sprecherangabe und -aufteilung sind. Sie addierten zu diesen Stimmen wie in *Wolken.Heim* zum Beispiel die Konkretion eines Frauenchors von sechs Kriegerwitwen, die im Wohnzimmer vor den leeren Schränken ihrer nicht aus dem Krieg zurückgekehrten Männer sprechen und singen (Jossi Wieler, Schauspielhaus Hamburg, 1993). Sie refigurierten die drei Monologe, aus denen der Theatertext *Macht nichts* besteht und übersetzten den Monolog einer toten Burgschauspielerin, den Schneewittchens und den des Alten Mannes in die Situation einer dreiköpfigen Familie im Wohnzimmer am Esstisch (Jossi Wieler, Schauspielhaus Zürich, 2001). Die Feindschaft zwischen Clara S. und dem Kommandanten findet als ein Boxkampf statt, in einem realistisch aufgebauten Boxring, der die Szene beherrscht (Kazuko Watanabe, Schauspielhaus Düsseldorf, 1993). Das Format der *Talkshow* wird offenbar deshalb als szenischer Rahmen für *Stecken, Stab und Stangl* verwendet, weil die Nachrichten über die vier 1995 im Burgenland durch eine Rohrbombe ermordeten Roma auch im Fernsehen kamen (Thirza Bruncken, Schauspielhaus Hamburg, 1996). Etliche Inszenierungen scheuen nicht vor

einem aggressiven Spiel mit der Autorin als Instanz zurück. Während Jelinek diese Instanz auf jede nur erdenkliche Art durchstreicht (durch exzessives Zitieren unter Angabe der verwendeten Autoren, Entgrenzung von *fiction* und *non-fiction*, unvermittelte Wortmeldung der Autorin und ein tautologisches Spiel mit der autorisierenden Instanz), wird diese in den Inszenierungen wieder eingesetzt und visuell konkretisiert: Durch Verwendung von Jelinek-Puppen im Format aufblasbarer Sex-Puppen (Frank Castorf, *Raststätte oder sie machens alle*, Schauspielhaus Hamburg, 1995) oder durch aufdringliches Spiel mit der sogenannten „Jelinek-Perücke“, einer gelben Perücke mit zwei geflochtenen Zöpfen (in allen Inszenierungen von Nicolas Stemmann). Diese plakative Installierung der Autorininstanz erlaubt den Inszenierungen eine dummliche Bedienung des *common sense* der Medien („Diese Frau kann keine Theaterstücke schreiben!“) und heischt nach Punkten auf Kosten von Jelinek und frei nach dem Motto: „Aber ich mach euch ein Supertheater draus.“

Diese Beispiele zeigen, dass die Theater zunächst und vor allem nach einem *Reframing* suchen. Sie bauen und basteln Rahmen, sie erfinden situative *Settings*, weil sich das, was ihnen mit diesen Texten entgegentritt, einem visuellen Ablauf oder einem *Setting* verweigert. Die Theater verstehen nicht, dass ihnen ihr Rahmen mit dem Bildraum des Theaters (und vergleichbarer Räume) selbst schon vorliegt. Es gibt ihn schon. Ihr einziger Auftrag kann daher nicht in der Hinzufügung weiterer Rahmungen und *Settings* bestehen – die sie sich alle aus dem Fernsehen borgen oder trivialpsychologischen Gruppierungen entnehmen – sondern darin, diese Sprache im Sprechen zu realisieren. Eine Sprache, die nicht länger als Accessoire des Bühnenbildes zu verwenden ist, sondern die Tauglichkeit mit all den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln durchstreicht und darauf dringt, existenziell zu werden.

STIMMEN AUS DEM *OFF*: WER SPRICHT?

Es ist die alte, in dieser Form von der Psychoanalytik des Freud-Lesers Lacan aufgeworfene Frage, auf die in der Beschäftigung mit den Texten Jelineks immer wieder zurück zu kommen ist, die zu konkretisieren, schärfer auszuleuchten und neu auf das Sprechen der Sprache im Theater zu beziehen ist. Was ist das für ein Sprechen und welches Ich spricht, zum Beispiel im dritten großen Monolog von *Babel*, der mit *Peter sagt* überschrieben ist, um sich dann über knapp 100 Buchseiten hin fortzuwälzen, fortzuströmen.

Das Ich in diesem Text, das vom Ausnahmezustand als „Aufnahmestand“¹⁰ spricht, verliert seine Kontrolle und Übersicht über die Bilder. Es sieht nicht mehr alles, wird zweifelnd, unsicher, zweideutig.¹¹ Es nimmt auf. Es ist Aufnahmegerät und Empfangsgerät in einem. Es widerspricht sich und findet keinen imaginären Körper, an den es sich binden lässt.

Diesem Ich kommt keine direkte Rede zu, die einem Bild zugehört. Aber es ist ebenso wenig indirekte Rede, etwa eines Erzählers oder einer Autorin, die aus dem *Off* einen Bezug zum Ganzen herstellte. Wenn sich dieses Ich passagenweise einem an der Brücke von Falludscha aufgehängten, gefolterten, gehäuteten, gemordeten Körperrest leiht, lässt es sich definitiv nicht mehr mit einem Körper verklammern, der diese Rede hervorbringen könnte. Diese ist keine direkte Rede; ihre Beziehungen zum Bild sind zerschnitten. Sie ist keine indirekte Rede, sondern überzählige Rede ohne Ort. Aus diesem Grund ist sie beweglich und mäandert in völliger Autonomie durch die Texte, die immer wieder Ich sagen. Sie wandert durch das Ich eines Erzählers, einer Autorin, einer Fernsehzuschauerin, nimmt Spuren des relativen und des absoluten *Off* auf, stört und beeinträchtigt jegliche Stabilität eines Ich und seine Verklammerung mit einem möglichen imaginierten visuellen Bild. Evoziert wird ein

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Babel*. In: dies.: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 196.

¹¹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 321.

beständiges Werden und Anderswerden des Ich, das sich in direkter Rede an ein „Sie“ wendet – an ein öffentliches, unbestimmtes „Sie“.

Gehörtes, Gelesenes und Gesagtes verwandelt sich in Sprechakte, die Legendenbildungen, mythische Akte und Akte der Lügen versammeln. Es entsteht der Eindruck eines resonanzlosen Sprechens, weil dieses Ich und „Sie“ sich derart häufen: Ein öffentliches Sprechen ohne Öffentlichkeit, jenen einsamen Monologen vergleichbar, die Benjamin dem barocken „Trauerspiel der Immanenz“¹² attestierte.

Peter sagt wird immer wieder vom Rekurs auf diverse Nachrichten begleitet. Diese Nachrichten verhalten sich wie Anspielungen, die spielerisch die Rede vorantreiben, ihr für einen Moment einen Impuls verleihen, um dann sofort in eine zwiefache, gleichzeitige Rede von Subjektivität und Objektivität, von Sender und Empfänger überzugehen. Die Nachrichten in ihrer Nichtigkeit, ihrem grotesken Zuschnitt und ihrer Unwirklichkeit bilden gleichzeitig die einzige Wirklichkeit der Nachricht selbst, die einen Empfänger erreicht. Die mangelnde Urhebererschaft der Nachricht unterminiert die klassische Kommunikationssituation mit ihrer Form der direkten Wechselrede (Ich und Du bzw. Sie). Sie verhindert ebenso das klassische *Off* der indirekten Rede, die etwas berichtet, was ein Urheber einer Rede oder Nachricht an anderer Stelle gesagt hat. Unter diesen Bedingungen verschmelzen die Positionen von Zuschauer (einer Sendung) und Objekt (Nachricht) und ‚kommutieren‘, wie Edmont Couchot dieses Ineinanderfallen von Sender und Empfänger nennt.¹³ Wir sind in einem absolut gesteigerten, hybriden *hors-champ*.

Peter sagt:

[Es] ist die Zone des Jenseits, und genau dort bin ich jetzt angelangt. Es ist ein Ort, wo einen jeder angreifen kann, und man kann sich nicht mehr dagegen wehren. [...] And they took pictures of everything. Starke Worte, aber sie stimmen genau! Sie würden das gar nicht aushalten in Ihrem rechts gebeugtem Raum, wo Sie versuchen, Ihren abgehackten Rumpf nach links zu beugen, und nicht einmal das dürfen Sie, aber Sie sind geboren und gleichzeitig geborgen, auch das sagte ich schon mindestens hundert Mal, weil es so verführerisch klingt. Es ist entsetzlich, wenn man sich so von Sprache verführen läßt, aber es gibt Schlimmeres. Nur ein paar Buchstaben, und schauen Sie sich den Effekt an! Es liegt nahe, wie meine Haut, nur kommt man eben nicht ganz genau hin und hinein. (BA 195 u. 196 f.)

In dieser zitierten Stelle geht das eine Ich widerstandslos in das andere Ich über. Distanzen entfallen: die Grenzen des Woanders, zu einer anderen Zeit. Das absolute *hors-champ* barg früher die Allmacht und das Wissen des Erzählers. Hier wird es zur Figur der absoluten Ohnmacht. Sie ist ohne Bezug zu einem Bildraum, und ich denke, dass *Peter sagt* genau von dieser gerissenen Beziehung nicht nur zu einer Visualisierung, den visuellen Bildern, sondern zum Bildraum (des Theaters) insgesamt handelt.

DER SCHNITT DURCHS AUGE

„Ich öffne Ihnen jetzt die Augen“, heißt es im ersten Drittel dieses Monologs. Ein Schnitt durchs Auge wird angekündigt und mit dem Messer durchgeführt wie in *Un Chien Andalou*. Im Film von Luis Buñuel gilt der Schnitt mit dem Rasiermesser einem ganz bestimmten Auge. Vorausgegangen ist der Blick eines Mannes (Buñuels), der sich, den Mond betrachtend, nach einer Geliebten sehnt. Die in der folgenden Einstellung erscheinende Frau (Simone Mareuil) ist jedoch offenbar ihrer eigenen, träumerischen Schaulust hingegeben. Sie reagiert nicht auf den männlichen Blick. In der nächsten Einstellung schneidet das Rasiermesser durch das Auge dieser Frau und zerschneidet damit das selbstbezügliche Sehen

¹² Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I,1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 247.

¹³ Couchot, Edmont: „Medien und Neue ‚Medien‘.“ In: Spielmann, Yvonne u. Gundolf Winter (Hg.): *Bild – Medium – Kunst*. München: Wilhelm Fink 1999. S. 77-84.

der Frau, das Sehen des Anderen. Der Schnitt steht für die Negation der eigenen Wahrnehmung, die einst als Voraussetzung für die Möglichkeit von Beziehung galt. Jelinek benutzt diese berühmte Bilderfindung Bunuels, um das verdinglichte Sehen zu charakterisieren:

Peter sagt:

Ein Eisberg, scharf wie eine Rasierklinge, hat Ihr titanisch dahingleitendes Augenschiff einfach der Länge nach aufgeschnitten, und jetzt ist alles Eis, ja auch innen drinnen. [...] Schauen Sie sich dieses Foto an! Sie finden es unmoralisch wie Sex vor der Ehe, daß dieses Foto gemacht worden ist und uns jetzt an die Netzhaut geworfen wird, als wäre sie ein leerer Fetzen, der alles aufnimmt und alles gleichzeitig durchläßt? Das Auge, eh schon selber zerfetzt vom Schnitt vorhin? (BA 138 u. 139)

Im Zusammenhang mit Fotohandys und Digitalkameras im Zubehör von Soldaten oder Special Forces *ist* der Krieg im Irak die Berichterstattung über ihn. Ein verdinglichtes Sehen folgt diesen Berichten. Es steht zu dem Betrachteten in einer Relation der Erfahrung ohne Vermögen dazu. Es gleicht einem Kameraauge, das auch keine Erfahrung von dem hat, was es aufnimmt. Auf der anderen Seite, der Seite der Nachricht, entspricht diesem Sehen ohne Erfahrung das Bild ohne Blick. Der Blick bezeichnet im Vorgang des Sichtbarmachens die Bildintention. Im Fall eines Fotos zum Beispiel den Moment des Auslösens. Dieser Moment des Auslösens kann als Motor von etwas zwischen Wunsch und Zwang beschrieben werden – als Motor des zwingenden Wunsches zur Darstellung. Etwas, das vorbewusst ist und kein Bild hat, zwingt zum Übersprung in die Geste des Auslösens, in das Erzwingen der Darstellung. Zwischen der intendierten Darstellung und der ausgelösten, realisierten Darstellung ist ein Riss, der selbst undarstellbar bleibt, aus dem das kreative *Sehen-als* jedoch hervorgeht.

Im Fall der Folterbilder aus Abu Ghraib, die im Netz um die Welt gegangen sind, setzt die intendierte Darstellung Prozesse quälender Entpersönlichung und physischer Tortur voraus und drapiert deren Opfer ohne oder mit ihren Folternden vor einer Kamera. Unter dem Aspekt der Darstellung handelt es sich nicht mehr um eine Konstituierung des Gesehenen im Blick, sondern um die Arbeit eines absolut einseitigen, isolierten Blicks, der nicht sieht, sondern ins Werk setzt. Den Opfern werden die Augen verbunden oder Kapuzen übergestülpt. Der Abbruch jeder möglichen Blickbeziehung ist wesentlich für die Realisierung dieses isolierten Blicks, der einer Vernichtung des Blicks gleichkommt.

Die Szene der Folter beruht wesentlich auf der maßlosen, in sich jedoch nicht regellosen Überschreitung jeglicher Norm, auf der Aussetzung jeglichen Gesetzes. *Peter sagt:*

Sie werden kein Recht finden, das in diesen Ausnahmezustand, eigentlich: Aufnahmezustand, in dem ich mich befinde, hineinwill. Das Recht rennt als erstes schauernd davon, wenn es mich sieht. Bitte, der Staat muß, er soll, er darf sich verteidigen, aber in dieser saugenden Leere [...], da gilt überhaupt nichts mehr, kein Recht [...], keine Krankheit [...], kein Aas [...], keine Verteidigung [...], keine Norm [...], kein Normenverstoß [...], kein Notstand, den man beenden könnte. (BA 197)

Jegliche Beziehung zum Raum der Referenzhaltigkeit von Gesetzen, Moral oder religiösen Geboten ist ausgesetzt. Der Folternde vermag sich nicht in einem Raum der Übertragung wahrzunehmen. Wo befindet er sich?

Peter sagt: Die „Lynndie und Sabrina und Mega-Megan, die sind ganz bei sich, wenn sie so was machen! [...] das Ereignis der Organentnahme. Also das Organ fällt. Das haben Sie kapiert? Gut. Der Totenschein wurde ausgestellt.“ (BA 153) In dieser Szene der völlig außer Kraft gesetzten Referenzhaltigkeit treten hinzugezogene optische Aufzeichnungsgeräte – Kamera, Video, Handy – an die Stelle von Augenzeugen. Sie übernehmen dank ihrer technischen Neutralität die Stelle der nichtexistenten, abwesenden Augenzeugen. „They“ – wer auch immer sein Handy in die Höhe gehalten hat – „took pictures of everything.“ Es ist die erreichte Form des verdinglichten Sehens durch das Minidisplay, das einem Schirm ähnelt, aber keiner mehr ist. Zudem erlaubt die Speichertaste die Zirkulation der

gespeicherten Pixel in den referenzlosen Zonen von Angehörigen und Nahestehenden: Die Möglichkeit der augenblicklichen Zirkulation und ihrer fehlenden Exklusivität setzen das Phänomen der schon im Moment der Aufnahme gegebenen Distanzlosigkeit fort. Es fehlt in jedem Moment dieser Vorgänge die Distanz, in die *Vorstellungen* des Grauens oder des Irrsinns eintreten könnten.¹⁴

Dieses technisch simulierte Bild einer Augenzeugenschaft gerät in die Hände von Journalisten, von medialen Multiplikatoren. Jetzt wird eine mediale Maschinerie angeworfen, über die sich das Verhältnis von blickhafter Intention und Augenzeugenschaft – dieses im Moment der Aufnahme nicht existente Verhältnis – vermeintlich restituiert. Über die Behauptung, dieses über die digitalen Vertriebswege laufende Bild sei ein Bild im herkömmlichen Sinn, zum Beispiel eines Fotos, wird der Zusammenhang von Konstituierung und Bearbeitung des Gesehenen im Blick, Blickobjekt und Augenzeugenschaft restituiert oder auch reterritorialisiert (wenn dieser Begriff auf die Architektur des Netzes überhaupt noch anzuwenden ist).

Dieser fatale Zirkelschluss, dass wir es bei einem Bild im Zustand seiner Nicht-Identität per medialer Übertragung und Rahmung plötzlich mit einem Bild zu tun haben wollen, das wir mit Bildidentität ausstatten, also mit einem solchen Bild verwechseln, von dem wir denken, dass es die (immer nur in der Distanz gegebenen) Beziehungen zwischen Darstellung und Betrachter ordnet – dieser fatale Zirkelschluss ist allein der medialen Reterritorialisierung geschuldet. Es ist ein metaphorischer Effekt der medialen Zirkulation, die als solche keine Territorien und Abwesenheiten kennt und von daher gezwungen ist, sich im Muster der analogen Welt zu bezeichnen und mitzuteilen. Es handelt sich um einen Vorgang der Hybridisierung.

Peter sagt:

Niemand bekommt durch dieses Foto eine Ahnung. Niemand bekommt durch ein Foto diese Ahnung. [...] Dies alles ist darauf ausgerichtet, daß Sie wie ein Kompaß immer dorthin zeigen, von wo, wie gesagt, die Post abgeht an diejenigen, die längst keine Post mehr erwarten. Es wird ihnen alles persönlich mitgeteilt. Sie brauchen keine Botenstoffe. Sie sollen sie bekommen, ihre Ahnung. Ihre Ahnung von keiner Wirklichkeit. (BA 139 u. 141)

Es ist nun wirklich fatal, wenn das Theater derart weit entfernt von einem Begreifen des Einsatzes der neuen Medien arbeitet, wie in den hier angeführten Beispielen. (Die drei Bildbeispiele stammen aus der *Babel*-Inszenierung von Nicolas Stemann, Burgtheater Wien, 2005.)

¹⁴ Dies steht im Gegensatz zu jenem Foto einer Folterszene aus der chinesischen *Folter der hundert Teile*, das für George Bataille eine so ausschlaggebende Rolle gespielt hat: Diese Aufnahme einer Folter im Jahr 1905, veröffentlicht in einem Buch von Louis Carpenaux 1913 in Paris, als Aufnahme seit 1925 im Besitz von Bataille, der sie von dem ersten französischen Psychoanalytiker Dr. Borel erhalten hat, wurde – initiiert durch Yoga-Erfahrungen von Bataille im Jahr 1938 – zum Anlass für Batailles Studie: *Les Larmes d'Eros*. Paris 1961. Deutsch: *Die Tränen des Eros*. München: Matthes u. Seitz 1981. Bataille teilt ebenda, nebst der Wiedergabe dieser Aufnahme, deren Geschichte und seine Faszination mit: S. 245-247.



Theater geht mit der Gewalt der Folter, des Krieges, der Schändung um und hat so wenig Bewusstsein von sich, dass es sich nicht scheut, die aus dem hybriden Verteiler des Netzes resultierende optische Post als Bilder aufzufassen, die sich visuell zitieren lassen. Doch deren Bildstatus ist unterschritten. Es fehlt ihnen, was allen Bildern bisher eignete, die Distanz, in der einst die Bildintention und die Betrachtung gründeten. Das visuelle Zitat hybrider optischer Post in einem Theaterraum, der mit dem traditionellen Bildraum verschwistert ist, ist unmöglich, weil sich im Bildraum des Theaters die ruinöse Energie dieser Hybriden nicht mehr lesen lässt. Sie werden zu Plakaten, zur Pop-Stimmung, zu visuellem Müll. Sie signalisieren keine gezielte Überforderung, sondern sind das schlichte Dekor eines Denkmangels.

DURCH DEN TEXT GEHEN: SPRECHEN SEIN

Nicht um das Sprechen *anstelle* von visuellen Bildern soll es hier gehen. Vielmehr ist daran zu erinnern, dass derjenige, der spricht, im Bildraum des Theaters selbst schon ein Bild abgibt, mit dem sich visuell handeln lässt – wenn denn diese Möglichkeit des Theaters als seine genuine Möglichkeit begriffen wird. „Die Schauspieler sprechen nicht, sie *sind* das Sprechen“, sagt Jelinek in diesem Zusammenhang und fügt denkwürdigerweise hinzu: „aufgehängt in den Schacht einer anderen Dimension“¹⁵.

„Sprechen sein“ lautet die paradoxe Formulierung, die besagt, dass es nicht um ein Sprechen als ein Mittel geht, das man hat oder einsetzt, sondern dass der Schauspieler dieses Mittel selbst ist. Nicht der Schauspieler als solcher, sondern der Schauspieler im Sprechakt. Diese Formulierung besagt aber auch, dass es kein anderes, noch einmal davon abgelöstes Sein auf der Szene gibt, kein pures Sein etwa, sondern dass dieses anfängliche Sein auf der

¹⁵ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Siehe: <http://www.elfriedejelinek.com/>. Zugriff: 4.7.2007.

Szene oder im Theater sich immer schon in Sprache und damit im Kontext abspielt. Die Formulierung benennt damit also auch die entscheidende Hinderung, jemals wirklich anfänglich *da zu sein*.

Unter Berücksichtigung dessen kann es also nicht um die Fiktion gehen, dass es außer dem Schauspieler im Sprechen nichts gäbe, dass Text, Autor, Bühne und ihre gewaltige Summe an Verabredungen, Autoritäten und Diktaten absichtsvoll dem Vergessen überlassen werden könnten. Es geht gerade nicht um die Herstellung eines Eindrucks ausgefallener Spontaneität. Sondern es geht, trotz und auf der Grundlage dieses widerspruchreichen Gefüges von Text, Autor und Bühne, um etwas, das Derrida als eine „Art Kénose der Schrift“ bezeichnete, das er übersetzt: „so daß letztendlich das, was es zu sagen gäbe, nicht vor dem Akt des Sagens existiert“¹⁶. Es geht mithin darum, *nichts zu sagen zu haben*, was dem Akt des Sprechens (und Spielens) auf der Szene vorausgeht.

Derridas Begriff der „Kénose“ erinnert an einen bestimmten Moment des Schreibaktes, wie ihn die Philosophie und traditionelle Technik der Kalligraphie kennen. In diesem Denken wird der Pinsel durch den Kalligraphen nicht instrumentell geführt, sondern – umgekehrt – aktiviert der Kalligraph seinen Körpersinn, um dem Schriftzeichen Körper zu verleihen. Der Schreibakt ist eine Form körperlicher Entäußerung. Ihr geht eine Phase der inneren Entleerung voraus, die sich in der Art einer vorsätzlichen Vereinsamung vollzieht. Die Wahrnehmung zieht sich aus dem Außenraum zurück und konzentriert sich auf den gestischen Vollzug einer subjektiven Disposition, die sich aus dem Widerstreit ergibt, sich selbst zu verlieren, um sich im entscheidenden Moment dem Akt einer Ausleerung zu unterwerfen, der nach außen tritt. Der Außenraum ist in dieser Vorstellungswelt nicht eine Vorbedingung, sondern das Resultat eines Vorgangs, in dem ein Selbstverlust in eine Entäußerung (von Schrift bzw. von Sprache) übergeht.

Für den Sprechakt im Theater müsste dieser Moment des Übergangs folgendermaßen präzisiert werden: Sich mitzuteilen heißt zunächst einmal, sich zu verlieren und sich einer Entäußerung zu unterwerfen, die gesprochen und gehört wird. Die hörbare Äußerung wird etwas Gemeinsames und vereinsamt noch im selben Moment denjenigen, der sie spricht. Ohne seine Äußerung gibt es keinen Zugang zu einem Gemeinsamen, doch zugleich verstellt oder blockiert dieser Zugang das Ganze des Gemeinsamen, indem er den Sprechenden davon ausnimmt.¹⁷ So ist der Sprechakt auf der Szene mehr als nur Hervorbringung eines sichtbaren Außenraumes, er ist Kon-text. Er kann nicht von der Präsenz im Singular ausgehen, sondern nur von den immer schon gegebenen Präsenzen im Plural, von Ko-präsenz. Das Theater erscheint als privilegierter Modus solcher Ko-präsenz: Nicht die Versammlung vieler an einem Ort, sondern die Versammlung vieler Orte gleichzeitig. Der Sprechakt verräumlicht diese Orte, indem er ihr „Ko-“ hervorruft und präsentiert.¹⁸

Der Kluft zwischen der Einsamkeit des Sprechenden und dem Gemeinsamen, das sich zu keiner Gemeinsamkeit schließt, entspricht die Kluft zwischen der Aneignung einer Vorgabe und ihrer Dürftigkeit, die sich gegen das Verstehen sperrt und es schließlich vereitelt. In dieser Kluft entsteht jedoch die Möglichkeit, dass der Schauspieler, wie Laurent Chétouane sagt, „zu einem handelnden Subjekt wird. Aber erst da.“¹⁹ Erst da ist der Punkt erreicht, auf den ich mit meinem Titel hinaus wollte: Durch den Text gehen.

¹⁶ Derrida, Jacques: „Die Stimmen Artauds (die Kraft, die Form, die Furche).“ In: Gerstmeier u. Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung*. S. 12-19, hier S. 12.

¹⁷ Der Einsamkeit des Sprechenden entspricht die Einsamkeit der Hörenden, sowohl auf der Ebene des Sinns als auch auf derjenigen der Körper.

¹⁸ Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Singulär plural sein*. Berlin: diaphanes 2004.

¹⁹ „Laurent Chétouane im Gespräch mit Nikolaus Müller-Schöll.“ In: Storch, Wolfgang u. Klaudia Ruschkowski (Hg.): *Die Lücke im System. Philoktet Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2005. S. 211-214, hier S. 212.

